

La imatge amagada

Carles Sampol



Tot comença quan Georges, un popular presentador de televisió que condueix un programa sobre literatura, comença a rebre unes cintes de vídeo on es poden veure la façana de casa seva i com aquest hi entra i hi surt de forma quotidiana. Només és l'inici del malson que per ell i la seva família, la seva esposa Anne, i el seu fill adolescent, Pierrot, ha preparat el director Michael Haneke per a la seva última pel·lícula, *Caché*, i que, en certa manera, recorda a *Carretera perduda*, de David Lynch. Ara bé, mentre que els plantejaments del director d'*Inland Empire*, amb la inestimable col·laboració de Barry Gifford, pretenien capficar-nos en la laberíntica, fragmentada, "fuga psicogènica" patida pel seu protagonista, el gelós Fred Madison, i a partir de llavors esqueixar qualsevol lògica narrativa, la voluntat de Haneke, inicialment, és la d'introduir un element que faci trontollar la confortable vida familiar que fins aleshores porta Georges.

De sobte, allò que restava en algun racó de la memòria del protagonista retorna per aclarir els comptes per un fet ocorregut en la infància del protagonista, quan va provocar que un altre nen algerià, adoptat per la seva família quan els pares foren assassinats a les manifestacions de l'FLN el 17 d'octubre de 1961, fos portat a un orfenat i privat del calor de la seva llar. Així doncs, allò que romania ocult es torna a enunciar, el passat irromp en el present i les ferides que semblaven cicatritzades tornen a supurar. L'estabilitat és amenaçada i la pertorbació, les pors que sorgeixen de la mala cons-

ciència es manifesten amb un dolor intens. Llavors sembla que *Caché* es planteja com una paràbola a través de la qual Haneke torna a incidir en les misèries que amaga l'anomenada societat del benestar, de com aquesta, immune a qualsevol sentiment de culpa, aparca a la rebotiga de la memòria, individual o col·lectiva, les seves vergonyes. Però aquestes són tan sols les intencions inicials d'un cineasta que es mostra molt més ambiciós, i que fan que aquesta pertorbadora situació acabin esdevenint un *mcguffin* perfecte.

Efectivament, Haneke va més enllà del fet de voler parlar del rebot de la memòria de la societat europea contemporània i de la malmesa consciència, per assolir una major dimensió en un discurs que, sens dubte, remet a altres obres del cineasta





austriac, i de nou incideix en el poder manipulador de la imatge, de com la seva naturalesa representativa esdevé una perversió perquè acaba per fer-nos creure una realitat —una veritat— que en el fons acaba per alienar-nos. No ens trobem molt allunyats de la teoria del simulacre, anunciada pel recentment desaparegut Jean Baudrillard, quan al principi la pel·lícula s'obri amb una imatge fixa d'un carrer i unes façanes i de sobte descobrim que aquella imatge és manipulada per algú, quan ens assabentem que la imatge està dins una altra imatge, perquè en realitat allò que ocorre és que els protagonistes estan veient la primera cinta video-gràfica que els han enviat.

Haneke ens avisa: tot pot ser un simulacre. Entrem en un lloc de representacions, d'imatges que es reflecteixen unes a les altres com si fossin miralls. És prou significatiu el moment en què observem Georges a la sala d'edició mentre prepara el seu programa televisiu —transsumpte de Haneke mateix?—, com tampoc cal deixar passar per alt la diferència entre el decorat que configura la casa de Georges i la seva família, amb aquelles prestatgeries plenes de llibres, i el plató des d'on es realitza el programa televisiu que dirigeix Georges, amb tots aquells "llibres". Si d'alguna manera el protagonista queda atrapat per les misterioses imatges que algú li envia, nosaltres, espectadors d'aquesta situació, quedam atrapats per les imatges de Haneke mateix; i de la mateixa manera que la confortable vida familiar de Georges comença a ensorrar-se, la nostra acomodada postura com a testimonis, aparentment privilegiats, acaba resultant totalment insegura, absolutament qüestionable. En aquest sentit, no són gratuïtes les afirmacions que consideren Haneke un cineasta sàdic —més enllà de les accions violentes que recorren les seves imatges— ja que no pot dissimular la sa-

tisfacció que li produeix veure l'espectador pertorbat i incòmode.

Sota la mirada freda i implacable del cineasta austriac resta no tan sols el protagonista del film, assotat per un passat ocult que ara la seva malmesa consciència li recorda, sinó també els seus espectadors, desarmats, sense recursos per fer front a la condemna que ens ha preparat Haneke, la imatge inquietant del final. Quan tot semblava parcialment resolt i justificat, se'ns ofereix un desenllaç que aconsegueix obrir de nou tots el interrogants i exigeix un replantejament de tot el que hem vist fins aleshores. Una imatge aparentment insignificant, però el ressò de la qual es perllonga de manera enigmàtica una vegada finalitzada la projecció i ens porta a qüestionar-nos qui n'és el responsable. ¿Cap altra possibilitat que no sigui el mateix Haneke, autor de les imatges de la pel·lícula, i que decideix suspendre el relat en un abisme on no hi resta cap lògica narrativa? Al cap i a la fi, ell és el demiürg que controla la narració, figura omnipresent que posa de manifest una crueltat extrema en la mesura que ja no és Georges la víctima, sinó tots aquells que presenciem la seva angoixa, tots aquells que hem estat partíceps del joc perpetrat per Haneke. Cal preguntar-se, segurament, si aquesta actitud és del tot lícita? En part sí, tal i com proposava Josep Carles Romaguera, però també és cert que no cal deixar de banda altres qüestions que ell mateix es plantejava: "¿no és prou significatiu el plànol inicial de la pel·lícula, precisament una imatge rebuda per la família?, ¿no és una aclucada d'ull a l'espectador l'acció del rebobinat?, ¿a què respon l'elecció per part del cineasta de filmar en vídeo d'alta definició, sinó és per aconseguir que la "realitat" i les imatges enviades tenguin la mateixa textura i per tant es confonguin?" Són preguntes que jo encara me plantejo. ■